الباب الرابع

جواهر في مراقي التذوق

١- جواهر في مراقي التذوق

سأسعى في هذا الباب إلى الوقوف عند بعض الجواهر التي استخرجها شيخنا محمود محمد شاكر من غوصه في بحر التذوق، وجاد بها له بعد طول إخلاص وتفان في سبيله، واهتدى إليها بفضل عمله الدائب وبصره الثاقب، ولم نتوسع في استقصاء الجواهر في هذا الباب كعادتنا في البحث كله، بل هي نماذج فقط تدلك على أول الطريق، وتقف بك على بعض ثمار المنهج التي قلَّ لها نظير، ولو ذهبنا نستقصي لكان استقصاء هذه الجواهر وحدها مادةً لبحث قائم بنفسه.

وسنقف عند "التشعيث"، الذي تضمن "أزمنة التغني"، و"علاقة العروض بالمعنى"، وقد بلغ الشيخ في بيانها والتمثيل لها مبلغا عظيما وسيكون طريقنا في العمل أن نبين التصور بالأمثلة التي توضحه وتقربه، ونتبع كل جوهرة بما يصقلها في ذهن القارئ، فيقدمها له في أبهى حلة وأحسن وجه.

١- التشعيث:

والمقصود بـ "التشعيث" في اللغة التفريقُ، وقد يراد به معنى الجمع أيضا، فهو من الأضداد، وقد اهتم به الشيخ اهتماما كبيرا، واحتفل به أيما احتفال، لما له من ارتباط وثيق بمجموعة من القضايا الكبرى التي أثيرت حول "الشعر الجاهلي"، وأهمها "قضية اختلال ترتيب الأبيات والقصائد"، فحديث الشيخ رحمه الله عن التشعيث، هو رد علمي مباشر لكل من يتهم الشعر الجاهلي بالتفكك واختلال الترتيب... ثم هو باب من التذوق عزيز، ترى فيه إذا تأمله من دقيق النظر والفكر، ومن صحة التذوق والبصر بالشعر، شيئا عجيبا.

و"التشعيث" يكاد يكونُ خاصا بالشعر دون سائر أصناف البيان الإنساني، لأنه لا يتفق من أسبابه ودواعيه شيء لأي فن إلا الشعر، ولا يستقيم استعماله في أي نوع من أنواع البيان وطرقه إلا في الشعر، ولا يسلم إلا لهذا الشعر قياده، فيتحكم فيه كما شاء، ويتصرف في أمره كما يقتضي الظرف الذي ينشد فيه أو يُتَرنم به، فالشعر ((من بين جميع الكلام، هو في كل لسان أشق علاجا، وأعصى قيادا، لأن الشعراء لم يقصدوا قط مقصد الإبانة المغسولة عن المعاني، بل ركبوا إلى أغراضهم أغمض ما في البيان الإنساني من الذاهب، فربما شعثوا ما كان حقه أن يكون مجتمعا، لأنهم لا يبلغون حق الشعر إلا بهذا التشعيث، فيأتي أحدهم فيظن أن لو جمع هذا إلى هذا، فقد أزال عنه التشعيث ورده إلى الجادة، ولكنه في الحقيقة لم يزد على أن أفسد بعقله، ما تعب الشاعر في تشعيثه بميزان وتقدير))[1]، فطبيعة الشعر إذن، هي التي تحكم في هذا التشعيث وتفرضه على الشاعر، لأن طريق الشعر -كما ذكر الشيخ- لا تقوم على البيان الواضح المبتذل، بل على أعقد طرق البيان الممكنة، وبهذا البيان الغامض المعقد يكون للشعر أثره الذي نعرف في النفوس، ولولاه لكان الشعر كأي كلام آخر، لا يفضل عنه بشيء. ولذلك يكون من باب الفساد وقلة العلم، أن يظن أحد أن جمع ما تفرق في قصيدة شعرية قديمة، هو عودة بالشعر إلى جادته، وتخليص له من شائبة شابته عبر الزمن... فالشعر شعر ما بقي على حالته التي أبدعه عليها الشاعر، فإذا زاغ عنها ارتدَّ شيئا غير الشعر، فصار خلقا مشيئا مشوها لا يُدرى له أصل ولا فصل.

ومن اليسير على أي أحد أن ينظر نظرة خاطفة في قصيدة من القصائد القديمة، ثم يرفع رأسه ويشمخ بأنفه، ويدعي أنها مختلة الترتيب، تحتاج إلى إعادة ترتيب لأبياتها كي تستقيم، وإلى إعادة بناء على ما تقتضيه الأفكار داخل القصيدة، فإن باب الاتهام سهل

(١) نمط صعب ونمط مخيف، ص ١٣٠.

فتحه والولوج منه، كما أن الهدم أسهل من البناء دائما. وبسبب ذلك فإن ((إدراك اختلال القصيد، متوهما كان اختلاله أو واقعا أو مشبها، هو في ذلك كله قريب ممكن غير متمنع على من تنسم معاني الشعر.

أما البعيد الصعب، فهو تسديد ما اختل، وتثقيف ما زاغ لأن الأمر حينئذ يتعدى حد تنسم معاني الشعر، إلى مثل قدرة الشاعر على بناء قصيده وشعره، وإلى مثل مكره واحتياله في الإبانة عن أقصى ما غمض في نفسه باللفظ بعد اللفظ، وبتركيب الألفاظ بناء واحدا تتلقفه النفوس بالتذوق، تذوق اللفظ يلوح بين ألفاظ مثله، مشوبا بتذوق المعاني المنسربة خلال الألفاظ، يخامره تذوق سر الشعر، وهو النغم المتموج التي تتهادى عليه الألفاظ والمعاني والتراكيب))[1].

الشأن إذن في تقويم المعوج وإصلاح الفاسد، لا في الدعوى التي لا يسندها شيء، فإن الدارس يكون له الحق في إعادة ترتيب ما رآه مختلا حتى يكون في حالة قريبة جدا مما كان عليه الشاعر حين أنشد قصيدته تلك ، وهذا أمر مستعص لا يكاد يستطيعه أحد، بل لا يمكن أن يحيط به أحد مهما بلغ من القدرة على البيان، والقدرة على الاحتيال للفظ والمعنى كما كان الشاعر يفعل، ولو أن أحد اجتمعت له القدرة والمكر والاحتيال، فمن له بالزمن والمكان الذين كان لهما أثر كبير في بناء نفسية الشاعر؟ ومن له بأحداث يكون لها أثر في نفسه كالأحداث التي تمر بشاعر من الشعراء قديما؛ فتطربه طربا تهتز له نفسه، من فرح أو حزن، ثم تتركه بعد ذلك يجيء ويذهب كالواقف على الجمر، لا يهدأ له بال حتى يبين عن نفسه ويلقي الثقل الذي ناء به صدره؟؟ وهذا أمر لا يمكن لأحد أن يدعي أنه ممكن أن يقع، فضلا عن أن يكون هناك إنسان يعيش نفس الظروف التي توصله لأن

(١) نمط صعب ونمط مخيف، ص ١٣١.

يكون قادرا على إبداع نفس القصيدة، لأنه إذا استطاع أن يفعل، فهو مستطيع أن يدرك جيدا مواطن الاختلال في الشعر القديم، ويستطيع أن يعيد الأمور إلى نصابها، ولكن هذا لا يكونُ حتى يصير "الممثل" الذي يمثل دور شاعر في مسلسل قديم، شاعرا من داخله، لا شاعرا بثيابه ولهجة صوته فحسب.

وهذا دليل من أدلة بطلان دعوى "الوضع" أو ما يسمونه هم: الانتحال في الشعر الجاهلي، فإن الذي يصفونه بكونه "أقدر الناس على قافية..." يقتضي صدق مقولتهم وزعمهم أن يكون هذا الذي ذكرناه متوفرا في أولئك "الوضاعين"، وهذا أشبه بالمستحيل.

و"التشعيث" يظهر على أربع صور:

الصورة الأولى: تشعيث الكلام وتقطعه عند الإنشاد:

ويقصد به أن يتم إنشاد البيت على هيأة تتطلب وقفة بعد كل لفظة، لأنها تحمل في نفسها معاني، قد لا تبقى إذا ضمت إلى ما بعدها أو ما قبلها، فتقتضي أن يسكت المنشد بعدَ كل لفظة أو عبارة ليترك المعنى الذي تحمله الكلمة أو العبارة من خلفها يأتي مُظهرا نفسه كاشفا عنها، فتكون تلك الألفاظ القليلة ذات حمولة كبيرة جدا...

ومن أمثلة هذه الصورة، قول ابن أخت تأبط شرا في القصيدة التي دار عليها أمر النمط «إن بالشعب الذي دون سلع»:

خَبَـرٌ مَـا، نَابَنَـا، مُصْمَئِـلٌّ جَـلّ حَتّـى دَقّ فيـهِ الأَجَـلُّ

يقول محمود محمد شاكر في شرح البيت –وهو من أدق التذوق وأجله، وكان حقه أن نورده في باب الصور المفردة للتذوق، ولكن ورودها هنا أليق بها وأدلُّ على المعنى المرادِ منها ومن التشعيث– ((وتركيب البيتِ، ولا سيما صدره، زفرات متقطعة متتابعة عن كبد فراها الرزء المرمض.

«خبر ما» قدم الفاعل على فعله، وأدخل على «الخبر» «ما» التي تجيء حشوا، لتدل على الإعراض عن وصف الشيء بما ينبغي له من الصفات، لأنك مهما وصفته فبالغت في الصفة فلن تبلغ كنهه.

وهذا الحشو يلزمك سكتة بعده عند إنشاده والترنم به، لأنه يزيدك لهذا الخبر المهُولِ استهوالا، حتى تكف من ذات نفسك، ويجعل هذا الذي جرى على لسانك كأنه قائم بنفسه منقطع عما بعده.

ومجيء هذا الحشو «ما» أسلوب في اختصار اللفظ، يفضي إلى اتساع المعنى، ويقع من بعض الكلام موقعا لا يدانى، ويجعل ترك الصفة أشد بلاغا من ترادف الصفات [...]

ثم قال شاعرنا: «نابنا»، فألزمك بعده سكتة اخرى، لأن الكلام قد تم، لا يتطلب زيادة، فهو منقطع عما بعده، كانقطاعه عما قبله.

وإتيانه في هذا الموضع بقوله: «نابنا» غريب، لأنه لا يقال: «نابنا خبر»، وإنما يقال: «نابنا رزء» من أرزاء الدهر، أو نائبة من نوائبه»، ويقال: «جاءنا خبر أو أتانا»، والذي حسن استعمال هذا الفعل في غير حقه من الكلام، هو انقطاعه عما سبقه، وانقطاعه اللازم عما لحقه، حتى صار بين هاتين السكتتين كأنه فعل حذف فاعله وأضمر، وكأنه خرج مخرج الصفة للخبر قبله.

ثم عاد بعد هذه السكتة الثانية فقال: «مصمئل» فجاء بصفة طال الفصل بينها وبين موصوفها، حتى توشك أن تكون صفة أفردت لمحذوف مضمر [...] وإنما فحوى مراد الشاعر أن يدلك على على أنه كلما زاد الخبر تأملا، زاد تفاقما وتعاظما، وأطبق عليه إطباقا، وأحاط به إحاطة لا تدع له من إطباقه عليه مخرجا))[1]، وهذا شرح متذوق لا ينتهي العجب من حسنه وتمكنه من أسرار البيان. وهذا نموذج واضح من نماذج الصورة

(١) نمط صعب ونمط مخيف، ص ١٤٣ ١٤٥

الأولى، قد تولى شرحُ البيت بيانه على أحسن وجه، ثم زاد عليه الشيخ عقب الشرح قائلا ((”فتشعيث الكلام وتقطعه“، وإنشاده وكأن كل كلمة من الكلمات الثلاث جملة قائمة برأسها، هو الذي زاد ما أصابه عند نعي خاله هولا وفظاعة ونكرا، حتى كأن لسانه قد اختلط، وماجت عليه الألفاظ، واضطربت، وزالت عن مواقعها فاختلت، فبلغ بهذا التركيب المشعث المتقطع ما لا يبلغه أعظم التفجع))[١].

الصورة الثانية: تشعيث مخارج الألفاظ عند الإنشاد:

ويقصد بهذه الصورة من «التشعيث»، تباعد مخارج الحروف، مما يؤدي إلى سهولة النطق، وسلاسة التعبير، خلاف ما يكون عليه الأمر حين تكون المخارج متقاربة متنافرة. فإذا اجتمع إلى هذا «التشعيث» بلاغة وحسن بيان، استوى على الغاية، وبلغ في جماله وحسنه الأمد. وتأمل هذه الصورة في قول ابن أخت تأبط شرا، مشعثة كما ترى:

مُطْرِقٌ-يَرْشَحُ مَوْتاً-كَمَا أَطْـ ـرَقَ أَفْعَى- ينفُثُ السّمّ - صِلُّ

فسترى فيها تلميحا وإشارات خاطفة متتابعة، يبثها اللفظ، وتنشأ ((عنه صورة ذات ألوان وظلال: رجل مطرق محنق مُرْبَدُّ الوجه، صارم القسمات، قد براه الغل والكمد، ينبئ عن عزم لا يلين، وفكر لا يفتر، وحقد يملأ إهابه لا ينضب، في رقعة ألوانها وظلالها ناطقة بالموت تحيط به... وزاد هذه الصورة تحديدا، وزاد خطوطها مضاء ونفاذا وحدة، ما يوحي به تتابع ألفاظها وجرسها، والسكتات الخفيات بينها [...] وهذا ضرب آخر من «التشعيث»، هو تشعيث لمخارج الألفاظ عند الإنشاد، وأعان على تجويده سطوة «بحر المديد»، وما فيه من غلبة الأناة والتؤدة))[٢].

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف، ص ١٤٥.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف، ص ١٥١.

الصورة الثالثة: تشعيث الجمل بالتراكيب المعترضة:

وهذه الصورة الثالث من «التشعيث» شائعة في الشعر شيوعا ظاهرا، تكاد لا تخلو منها قصيدة قديمة أو حديثة، وصورته أن تأتي جملة معترضة بين كلامين يصل أحدهما الآخر ويرتبط به. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

إنّ الثّمَانيـنَ -وبُلِّغْتَهَـا- قَـدْ أحْوَجَـتْ سَـمْعِي إلـى تُرْجُمَان

الصورة الرابعة: تشعيث الأزمنة في الشعر:

هذه الصورة الأخيرة كنتُ أريد أن أفردَ لها مبحثا خاصا داخل هذا الباب، لأنها تحتاج تفصيلا وتأملا طويلا، وتحتاج أمثلة تزيد من وضوحها وتكشف العلاقات بين أجزائها، ثم عدلت عن ذلك... على أن أبذل جهدي في الإبانة عنها بيانا لا يخل بها وبتفاصيلها، ولا يُمَلُّ بتشعباته في موضع هو موضع الاختصار والإشارة الخاطفة.

و«التشعيث» هنا مرتبط بالأزمنة التي تمر بها القصيدة قبل أن تخرج إلى الحياة، وتشعيثها يتم بأن لا يكون الخط الذي تسير فيه القصيدة مبنيا على الأزمنة، أي أن التشعيث يكون حين لا تلتزم القصيدة بأن تبدأ بالزمن الأول ثم الثاني ثم الثالث، ومنه أن لا تلتزم بتسلسل الأحداث، بل يقدم الشاعر حدثا جديدا، وبعده حدث قديم موغل في القدم، ثم يعودُ بعد ذلك فيتحدث عن حدث واقع بينهما، من غير أن يكون هناك التزام بطريق واحدة من بدايتها إلى نهايتها.

ونعني «بالأزمنة» هنا، المراحل التي تمر بها القصيدة في مسيرتها قبل أن تستوي قصيدة مكتملة الأركان، ثم مكانة هذه «الأزمنة» داخل القصيدة، ومنازل كل زمن منها، وكل حدث تابع لهذا الزمن.

ويمكن تقسيم أزمنة القصيدة إلى ثلاثة: زمن الحدث، وزمن التغني، والزمن النفسي...

زمن الحدث:

وهو الزمن الذي يحدث فيه شيء تهتز له نفس الشاعر، حزنا أو فرحا، ويكون دائما زمانا مؤقتا محدودا، لا دخل للشاعر في تحديده أو تحديد وقته، فهو مفروض على الشاعر من خارج. إنه زمن متصل محدود ينقطع بانتهاء الحدث، وبانقضاء تأثيره المباشر على النفس، وأكبر أثره يكاد يكون قاصرا على إثارة نفس الشاعر وتهيئتها للتغني، فهو سريع الانقضاء، يترك أثرا بالغا في النفس هو الذي يربط الحدث ببقية الأزمنة.

زمن التغني:

هو ((توقيتٌ لاستجابة النفس لحافز الإثارة، ثم بلوغ الاستثارة درجة من النضج والتحفز، تجعل الغناء ينفصل عن النفس طليقا بلا إكراه ولا قسر))[1]، إنه الزمن الذي تخرج فيه المعاني المستكنة في نفس الشاعر ألفاظا وكلمات وتراكيب في قصيدة، فهو يشير إلى لحظة استقلال المعنى الناشب في النفس، من أثر حدث سابق، عن نفس صاحبه وسلطانها عليه، يستقل وقد سكن الألفاظ والكلمات والجمل بعد أن كان قلب الشاعر وعقله ونفسه له سكنا.

زمن النفس:

هو الزمن ((الذي يحمل ما بعثته «أزمنة الأحداث» على اختلافها أو ترافدها، وهو الذي يتحكم من أجل ذلك في نغم البيت من القصيدة، أو في نغم مقطع كامل منها، وهو الذي يؤثر في تخير الألفاظ والتراكيب والدلالات، فينتظمها النغم الواحد، أو الأنغام

(١) نمط صعب ونمط مخيف، ص ٢٤١.

المختلفة التي يتكون منها لحن واحد متكامل، وهو الذي نسميه القصيدة))[١]، فهذا هو الزمن الذي تبنى القصيدة على أساسه، وهو الذي يتحكم في كل تفاصيلها، ويترتب عنه الشكل النهائي الذي تبدو عنه. ولذلك فهو مختلف تماما عن «زمن الحدث» و«زمن التغني»، إذ أنهما زمنان منقطعان، وهو ((زمن متطاول ممتد لا ينقطع، ولا ينقضي إلا بانقضاء القصيدة والفراغ منها))[٢]، وهما زمنان؛ أولهما يؤدي إليه معنى حادثا يتحول فيه إلى معنى نفسي، هو الذي نسميه الأثر، وثانيهما يؤدي عنه ما انتهى إليه، ويكون هو صلة الوصل بينه وبين العالم الخارجي، فهو المترجم عن نفس الشاعر والزمن المرتبط بها، لا يتجاوز ذلك ولا يزيد عليه، أما «زمن النفس» ففيه ((تتولد المعاني ، وتتخلق الألفاظ، وتنفطر التراكيب ثم تنفصل عنها تامة التكوين))[٣]، ومن أعجب أمر هذا «الزمن النفسي» أنه يضم أزمنة نفسية متداخلة، متفقة ومختلفة، فيستطيع بفضل سلطانه أن يجمع بين أزمنة أحداث مختلفة، وأن يضم زمن التغني إلى زمن الحدث مهما تباعدا، بل قد يكون حدث فيكون التفاعل معه تلقائيا، فليقي الشاعر ببيت أو اثنين، ثم يمضي زمان طويل، ومعاني البيتين متخزنة في نفسه، فإذا حدث ما يثيره لإتمام غنائه القديم الذي بدأه، وجدت أن الغناء الجديد يصدر ((وهو قريبا الشبه بما صدر منذ قديم ساعة تلاصق «زمن الحدث» و«زمن التغني»، وإن اختلفت أيضا معاني المقطع الحديث من المقطع الأول القديم كل الاختلاف، وكذلك نرى أن مرور الوقت لا يؤثر في «زمن النفس» ما دام قائما فيها، ولا ينقطع إلا بانقطاع الغناء كله والفراغ منه))[٤]. وطبيعة هذا

(١) نمط صعب ونمط مخيف، ص ٢٤٢.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف، ص ٢٤٣.

(٣) نمط صعب ونمط مخيف، الصفحة نفسها.

(٤) نمط صعب ونمط مخيف، الصفحة نفسها.

«الزمن» أن يكون خفيا لا يكاد يدرك له أثر إلا حين يندفع الشاعر في غنائه، فيجتمع في القصيدة كل ما لزمان النفس سلطان عليه، يتخير من الألفاظ ما يقدم، ومن الأحداث ما يبني عليه.

وأمر آخر في هذا الزمن النفسي، هو الذي يكون له أثر كبير في بناء القصيدة، فقد يقدم حدثا جديدا على حدث قديم، ثم يأتي بعدهما بحدث كان وقع بين بينهما. ولكنه الوحيد الذي له سلطة التقديم والتأخير تبعا لعوامل نفسية هي التي تؤثر في ذلك، وهي تجمع حدثا قديما إلى جديد، وتفرق حدثا وقع في زمن واحد إلى مرحلتين، وهكذا. وهذا هو «التشعيث» في شكله الأسمى، يكون الجمع فيه والتفريق بناء على عوامل نفسية؛ لا تكتفي بترتيب الأحداث كما يفرض عليها حالها، بل تلتمس لكل حدثين تجمع بينهما وجها للجمع، وتلتمس لكل حدث تقطعه وتجعله اثنين وجها للتفريق.

ولا يتوقف الأمر عند تشعيث الأحداث وحدها، بل يمتد هذا «التشعيث» إلى أزمنة «التغني» نفسها، فيقدم بعضها على بعض ولو كان الثاني سابقا عليه، ثم يأتي مرة أخرى فيؤخر زمنا للتغني عن موضعه الأصلي، ولذلك ربما وقف الدارس على قصيدة قديمة، وتأملها وتذوقها فانبعثت له الحياة في أوصالها فرأى أن بيتا ما في وسط القصيدة هو أول ما تغنى به الشاعر بعد سماعه الخبر الذي أحزنه أو أفرحه، وانظر قول الشيخ رحمه الله عن البيت الذي ذكرناه من قبل ((خبر ما، نابنا، مصمئل..)) فهو يراه أولَ ما أنشده الشاعر بعد سماعه لفجيعة قتل خاله. ومثله ما قال الشيخ أيضا عن بيتي المتنبي في رثاء خولة:

طـوى الجزيـرة حتـى جاءنـي خبر ... فزعـت فيـه بآمالـي إلـى الكـذب

حتـى إذا لـم يـدع لي صدقـه أملا ... شـرقت بالدمع حتى كاد يشـرق بي

ومن تأمل قصيدة ابن أخت تأبط شرا، في كتاب «نمط صعب ونمط مخيف»، يجد لهذا التشعيث صورة أوضح لأن القصيدة تمثله تمثيلا عجيبا، وتقدم صورا مذهلة منه لمن تأملها وتذوقها، وقد قسم الشيخ القصيدة إلى أقسام سماها «فترات التغني»/ مبنية على هذا الأصل الذي حاولنا تفسيره، وجاء شرح الشيخ لها أحسن توضيح، وأظهر تفسير.

((و"تشعيث الأزمنة" و"تشعيث أزمنة الأحداث" و"تشعيث أزمنة التغني"[...] موجود مألوف في أشعار الجاهلية، ولكنه يخفى أمره حتى لا يكاد يعرف، وهذا الخفاء هو الذي يؤدي ببعض المتهورين إلى الظن باختلال بعض القصائد، فيعمدون إلى إعادة ترتيبها ترتيبا لا ينتهي العجب من سخفه))[١]

(١) نمط صعب ونمط مخيف، ص ٢٤١.

٢- علاقة العروض بالمعنى في الشعر

يحتاج هذا المبحث إلى توسع واستقصاء، وبذل جهد أكبر للوصول إلى نتائج قيمة في علاقة العروض بالمعنى، وما أشار إليه الشيخ رحمه الله هو كالمقدمة لأي علم، ولكن لم يصلنا بعدَ ذلك شيء عن تطبيقه لهذا المبدأ على نطاق أوسع، وعلى نماذج كثيرة من عصور مختلفة، فلم يبق إلا أن في مكتبة الشيخ مقالات وبحوثا لم تنشر بعدُ -قد يكون ضمنها بحث في هذا الباب-، ويبدو هذا الرأي أقرب للصواب، وإما أن كل ما كتبه الشيخ عن الموضوع هو هذا الذي بين أيدينا، فيكون الباب مفتوحا أمام الدارسين ليقفوا على حقائق هذا المبحث الطريف العجيب. وباب الاجتهاد مفتوح طبعا، سواء كان للشيخ في المبحث كلام آخر لم يطبع بعدُ أم لم يكن... ولكن الصورة في الحالة الأولى منها أوضح وأدل على الطريق ومعالمه.

يرى الشيخ محمود محمد شاكر أن هناك أبوابا من المعرفة لم يكشف كثير منها، ولم تدرس على وجهها الصحيح بعدُ ((كعروض الشعر نفسه وما فيه من أسرار النغم، وعلاقتها بمعاني أنفس الشعراء وأحاسيسهم، وكيف يتم بناء الترنم بمعانيها في لحن واحد متكامل، نسميه القصيدة))[1]، فهذا جانب من العلاقات لم ينتبه لها إلا أقل أهل العلم، ولم يحفل بها الناس لا قديما ولا حديثا، مع أنها تكاد تكون من سرا ملثما أسرار البيان الإنساني، وهي من أبواب المنهج التي أسلمت قيادها للشيخ، وانفتحت له عن أمور فريدة في "التذوق" والتأمل في البيان الإنساني.

(١) نمط صعب ونمط مخيف، ص ٢٩٤.

فالعَروض الذي هو ميزان الشعر وضابط إيقاعه، ليس -عند الشيخ- ميزانا مجردا منفصلا عن المعنى الذي يحمله بين طياته، بل يرى المعنى مغروزا في ثنايا الإيقاع ناشبا فيه، فهو الذي يحدده ويوجهه ويتحكم فيه ويسيطر عليه، فإذا كان هكذا؛ فإن كل ما يتفرع عن العروض داخل في هذا الأمر دخولا كاملا، بدءا بالأوتاد والأسباب والتفاعيل وانتهاء إلى مجموع التفاعيل التي تكون بحرا من بحور الشعر، لا ينفصل أبدا عن معنى القصيدة التي تبنى عليه، ولا يمكنه أن يكون بمعزل عنه مهما كان الأمر.

ومعنى هذا أن لكل شيء في العروض دورا يحكمه المعنى أو يتحكم فيه هو، فالزحافات والعلل والضرورة الشعرية إنما يصنعها المعنى، ووهي تؤثر فيه فتوجهه وتتحكم فيه، فلا يكونُ شيء من العلم خارجا عن إطار ما يفرضه المعنى على الوزن، أو يفرضه وزن الشعر على المعنى. فيكون بذلك لكل بحر معنى خاص يحكمه، ويتحكم في صاحبه الذي ينظم شعره عليه، فلا هو يملك أن يختار بحره من تلقاء نفسه بشكل ظاهر، ولا البحر ينساق معه في كل واد يسلكه، لأن لكل بحر معاني هي خاصة به، فلا يتفاعل إلا حين تودع فيه، فإذا ما خرج الشعر المنظوم عليه عن هذا المعنى الملازم له، رأيت تعسفا في الشعر وتعسفا في المعنى وتعسفا في استعمال الزحافات والعلل وسائر ما هو متاح للشاعر في كل بحر من بحور الشعر.

فالزحاف إذن ليس لجوءا من الشاعر إلى ضرب من التيسير، وليس انفلاتا من قيود التفاعيل الصارمة، ووليس ((ضرورة كما يتوهم، بل هو أصل في تنوع النغم، يعطيه شيئا جديدا، ويكسبه معاني جمة لا تكاد تحصر))[1]، فالمعاني التي تتولد عن استعمال الزحاف في الشعر كثيرة متنوعة، كلها مرتبطة بالزمن النفسي عند الشاعر، ومرتبطة ارتباطا شديدا

(١) نمط صعب ونمط مخيف، ص ٢٧٨.

بما يقتضيه المعنى الذي هو بصدده، فهذه الزحافات في كل بحر لها أثر بيِّنٌ في معناه الذي تحمله تفاعيله، فهي ((عمل من عمل زمن النفس وليس اضطرارا أو لغوا))[١].

وقد تحدث الشيخ في كتاب "نمط صعب ونمط مخيف" عن الزحافات وأثرها في بحر المديد الذي جاءت قصيدة ابن أخت تابط شرا على أنغامه، فيرى أنها ((تحدث في بحر المديد قبضا شديدا، وتزيد أناته وإحجامه وقلقه، وتورثه كآبة ومضاضة ووجوما))[٢]، فحيثما جاء الزحاف في هذا البحر، جاءت معه هذه المعاني المذكورة يتبع بعضها بعضا، وهذه المعاني التي يحدثها كل زحاف لها علاقة بالمعنى الشامل الذي يفرضه إيقاع البحر على المترنم به، وما دمنا في الحديث عن بحر المديد -الذي كان مثالا أجرى عليه الشيخ تذوقه- فإن تتبع المعاني -أو بالأحرى: الصور التي يجب أن تكون عليها المعاني- التي يتطلبها جرسه ونغمه، يفضي بنا إلى بناء تصور كامل عن البحر في حالة الزحاف وفي حالة الخلو منه، فالمديد ((نغم يطالب المترنم أن ينبذ إليه الكلمات حية موجزة مقتصدة خاطفة الدلالة، تنبذ في أناة وتؤدة، فإذا هي واقعة منه في حاق موضعها لا تتجاوزه. بل ربما زاد فطالبه بأن تكون أنفُس الكلمات دالة ببنائها ووزنها وحركاتها وجرْسها، على المعنى المستكن فيها، بلا استكراه ولا قسر. ولأنه نغم ذو سطوة على المترنم وعلى أداته، فهو لا تطيق خلائقه احتمال التشبه المركب المسترسل، ولا الصور المزدحمة المتعانقة المستفيضة =ما هو إلا التشبيه المشرف، الذي يبسط عليه ظلاله دون جِرمه، وما هي إلا الصورة المنمنمة المحددة القسمات، تشف عنها الكلمة والكلمتان، دون الصورة المنبسطة التي تتشاجر فيها الشخوص، وتتداخل الألوان))[٣]، وهذه صورة واضحة عن هذا الحر

(١) نمط صعب ونمط مخيف، ص ٢٤٧.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف، الصفحة نفسها.

(٣) نمط صعب ونمط مخيف، ص ١١٣.

وما يقتضيه نغمه من صاحبه ومن أداته التي يعبر بها عن المعنى، فهو بحر يستعيض فيه الشاعر باللفظ الموجز عن العبارة المستفيضة، ولا تكون فيه فسحة لبسط الصور وتركيبها تركيبا كاملا، بل هو النبذُ فقط، واللمحة الخاطفة، والإشارة الدالة، وهذا يفرض على الشاعر أن يكون في حالة موافقة لهذا النمط من الصور والتعابير ((فأوفق حالات المترنم حين يلابس هذا النغم، أن يكون على حال "تذكر" لشيء كان ثم انقضى، فهو يسترجع ذكرى ينظر إليها من بعيد، متراحبة تزدحم فيها التفاصيل، فيختار من صورها نبذا وأطرافا تبين عنها بالإشارة الجامعة دون التصريح، وبالاقتصاد الحكيم دون التبذير، وبالأناة دون العجلة، بلا هياج عاطفة، ولا تضرم نفس، وبلا غلو في كتمان، وبلا طغيان في بوح. وأيا كان المعنى الذي يعالجه المترنم في قراءة نفسه حين يلابس هذا النغم: من غضب، أو رضى، أو سخط، أو عتاب، أو حزن، أو فرح، أو وصف، أو ما شئتَ، فلا بدَّ أن تكون هذه السماتُ ظاهرة في عبارته، وصريحة في دلالته، ومطيقة للحركة في خلال هذا النغم، بقلقه وحيرته، وبسطه وقبضه. وإلا فإن المترنم لن يحصل منه إلا على التعب واللجاجة))[1]. وهذا الذي وصف الشيخ هو من أكبر الأسباب التي قللت من استعمال هذا البحر منذ الجاهلية إلى يومنا هذا، لأن الصور التي يفترض أن تكون عليها المعاني وأشكالها، لا تتهيأ لكل أحد، ولا يستطيع كل الشعراء أن يتلبسوا بها، وهي على ما هي عليه من القوة والصلابة والقلق.

وحين يحتاج الشاعر إلى معاني الكآبة والكمد والوجوم، ويحتاج إلى الإبانة عن الأناة والبطء والقلق – فإنه يستعمل الزحاف، لأنه يضيف كل هذه المعاني لإيقاع البحر.

وهذا الوصف الذي ذكره الشيخ، إذا تأملت في القصيدة، ثم تأملت في شرح الشيخ

(١) نمط صعب ونمط مخيف، ص ١١٤.

لها، وجدتَه ماثلا أمامك، منزلا بشكل لا يساورك معه الشك في صدق الإحساس به، وفي أثر هذه المعاني في بناء إيقاع البحر وجرسه، ثم في أثر الإيقاع على صور المعاني التي يفترض على الشاعر أن ينسج على منوالها.

وهذا المبحث كما ذكرت من قبل، يحتاج استقصاء وتتبعا في الشعر العربي بحثا عن أثر هذه العلاقة الوطيدة بين النغم والمعنى الذي يعالجه وتتحكم في اختيار النغم وصورة ذلك المعنى التي يفرضها البحر على الشاعر، فلا ينظم على أنغام بحر من البحور حتى يكون مطيقا لتحمل ما يفرضه، مستطيعا أن يرسل بيانه من خلال ما يسمح به هذا البحر في شأن صور المعاني، من إيجاز أو استفاضة، وبسط وقبض، وشدة ورخاء...

***

٣- صور من تذوق الشعر

في هذا الباب الأخير من هذا البحث، سنقدم صورا من صور "تذوق الشعر" عند الشيخ محمود محمد شاكر في طوايا كتبه المعروفة، استخرجناها بشيء من الاستقصاء ولكن المقام لا يتسع للحديث عنها كلها، فإن ذلك يستغرق كلَّ ما كتب الشيخ، فعلينا إن أردنا ذلك أن نعيد نشر كتبه... وإنما هي نماذج وصور من هذا التذوق، نقسمها إلى قسمين: قسم في تذوق المعاني، وقسم في تذوق الألفاظ... لا نقصد بالتقسيم أن نفصل اللفظ عن المعنى، ولكن نريد أن يكون تأمل النماذج من حيثَ وجب أن يكون التأمل، والشأن كله أن تذوق الألفاظ هو جزء من تذوق المعاني، لا يتم الثاني إلا بتمام الأول، ولكن لكل واحد منهما صورة وطبيعة سنحاول أن نقف عندها، من غير أن نعمد إلى التعليق أو التحليل لأن النماذج إنما هي قمة التحليل، وغاية التعليق... وإنما نختم بها هذا البحث لتكون كالدليل على ما كنا نناقشه طوال الفصول الثلاثة والبواب والمباحث المتفرعة عنها، وكنت أريد أن يكون التطبيق على غير هذا الوجه الذي يحسن كل الناس استخراجه، ولكن ظروفا قاهرة حالت دون تقديم قراءة تطبيقية أجمع فيها بين تطبيق الشيخ ومحاولتي في تقصي أثره لبناء صرح التذوق في نفسي على الوجه الذي يجب. فعسى أن أستطيع الوفاء بهذا من بعدُ، وعسى أن تكون هذه الصور التي أجعلها في ختام البحث ذات أثر في تبليغ ما جاهدتُ في شرحه وتحليله من قبل.

١- تذوق الألفاظ وتصحيح معانيها:

وفي هذا المبحث علم غزير من علم الشيخ رحمه الله، في حسن التذوق وفي توجيه المعنى وتصحيحه وإزالة الغموض الذي يلتف بالألفاظ، والوهم الذي يصاحب الدارسين والنقاد والشراح في تفسير الألفاظ حين لا يأتون الشرح والتفسير من الوجه الذي يجب أن يؤتى منه. فهي نماذج تعيننا على تبين الطريق، وتعيننا على التغلغل أكثر في معنى "التذوق"، ومعرفة الفرق الكبير بين معاني الألفاظ في الشعر وخارجه، فإن الشعر يكسوها لبوسا خاصا به، يختلف عن بقية ما تلبسه الألفاظ في غيره، وقد أشرنا إلى ذلك من قبل.

• ورد في الصفحة ١٤٥ من كتاب "نمط صعب ونمط مخيف" في تعليق الشيخ على قول الشاعر:

نبأ ما، نابنا، مصمئل دق حتى جل فيه الأجلُّ

– قوله: ((وأصحاب اللغة يقولون: «المصمئل»؛ المنتفخ من الغضب، و«المصمئل»؛ الشديد. فلو اقتصرتَ على نص اللغة هنا في تفسير هذا اللفظ، لفقد الشعر معناه. وإنما فحوى مراد الشاعر أن يدلك على على أنه كلما زاد الخبر تأملا، زاد تفاقما وتعاظما، وأطبق عليه إطباقا، وأحاط به إحاطة لا تدع له من إطباقه عليه مخرجا، فأولى أن يقال: إنه من قولهم: «اصمأل النبات»، إذا التف وعظم وأطبق بعضه على بعض من كثافته.

وأصل هذه المادة في اللغة: «صَمَلَ يصمُلُ صمولا»: إذا صلبَ واشتدَّ واكتنز، يوصف بذلك الجملو الجبل والرجل، وما أشبه ذلك. فأنت في مثل هذا الموضع محتاج في البيان أن تزيد على أصل اللغة مستدلا بأصل مادة اللغة)).

• وفي الصفحة ١٨٢ من الكتاب نفسه، يقول في شرح لفظة «مدل»، التي وردت في قول الشاعر:

يابس الجنبين من غير بؤس- وندي الكفين، شهم، مدل

((وأما «مدل»، فقد أساء الناس فهمه، وتبعوا في ذلك المرزوقي، حين فسره بأنه «هو الواثق بنفسه ولآلاته وعدته وسلاحه». فهذا تفسير يذبح الشعر بغير سكين. وإنما «المدل» هنا، من قولهم:»أدَلَّ البازي على صيده»، إذا انقض عليه هاويا من جو السماء، وأخذوا منه في صفة المحارب، إذا انقض على قِرنه انقضاضا، فأطبق عليه من فوق، وصرعه، فقالوا: «أدَلَّ على قِرنِه»، وهو «مُدِلٌّ على أقرانه». وقد استوفى جرير، في بائيته المشهورة، صفة «البازي المدِل»، حيث قال للراعي النميري، ينذره سطوته وبطشه به وبقومه، في أبيات جياد جدا:

أنا البازي المُدِلُّ على نميرٍ أُتِحْتُ مِنَ السّماءِ لها انصِبَابا
إذا عَلِقَتْ مَخالِبُهُ بِقِرْنٍ، أصابَ القلبَ، أو هَتَكَ الحِجَابا
ترى الطيرض العتاقَ تظلُّ منه جوانِحَ للكلاكلِ أن تصابا

فوصف لنا «البازي المدل» في انصبابه على الصيد من جو السماء، وسمعَتْ جوارح الطير حسه، فألصقت صدورها بالأرض من مخافته، فاستغنى شاعرنا عن الموصوف، وهو «البازي» بصفته، وهو «المدل»، وبانقضاض البازي)).

• في الصفحة ٢٧٢، جاء في تفسير لفظة «تهفو»/ من قول الشاعر:

وسِباعُ الطير تهفو بِطَاناً تتخطاهم، فما تستقلُّ

((كتب اللغة تقول: «هفا الطائر، أي خفق بجناحيه وطار»، وهذا ربما كان صحيحا في غير هذا الشعر، أما هنا، فالصواب أن يقال: «تهفو: تخفق بأجنحتها وتدف (أي تحرك أجنحتها

وأرجلها في الأرض)، وتنزو شيئا ثم تقع، ثم تنزو ثم تقع». وقد وصف الجاحظ النسر إذا أكل بنهمه فامتلأت حوصلته من اللحم، فقال: «النسر طير ثقيل عظيم، شره رغيب نهم، فإذا سقط على الجيفة وتملأ، لم يستطع الطيران حتى يثب وثبات، ثم يدور حول مسقطه مرارا ويسقط في ذلك. فلا يزال يرفع نفسه طبقة طبقة في الهواء، حتى تدخل الريح تحته». فهذه الصفة هي التي توضح ما أبهمته كتب اللغة، وهي التي أراد الشاعر وهو يصور ذلك بقوله: «تهفو بطانا». و«البطان» جمع «بطين»، وهو الذي يمتلئ من الطعام امتلاء شديدا حتى يثقل من الكظة (بكسر الكاف). ثم قال: «تتخطاهم»، أي تخطو من فوقهم بوثبة بعد وثبة، وهذا تمام صفة النسر إذا هفا، اي ضرب بجناحيه، ثم ارتفع شيئا، ثم سقط، فهو كهيئة من يخطو فوق شيء. وقوله: «فما تستقل» أي لا تكاد تطير، من قولهم «استقل الطائر في طيرانه»، نهض وارتفع في الهواء)).

٢- تذوق المعاني:

٠ ورد في الصفحة ٦١١ من طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي، (رقم ٧٩٧، الجزء الثاني)، قصيدة لأبي زبيد حرملة بن المنذر الطائي في عبد له أعان أعداءهم عليهم، فماتَ مقتولا، ومنها:

حمدتَ أَمْرِي ولمتَ أَمرك إِذْ ... أمسكَ جِلزُ السِّنَانِ بِالنَّفَسِ
وَقدْ تَصَلَّيْتَ حَرّ نَارِهِمُ ... كَمَا تَصَلّى المَقْرُورُ مِنْ قَرَسِ
تَذُبُّ عَنْهُ كَفٌّ بهَا رَمَقُ ... طَيْراً عُكُوفاً كَزُوَّرِ الْعُرُسِ
عَمّا قَلِيل عَلَوْنَ جُثَّتَهُ ... فَهُنّ مِنْ وَالِغٍ وَمُنْتَهِسِ

فعلق أبو فهر على البيت الأخير -بعد تعليق على البيت الثالث رد فيه شرح الجاحظ وثعلب، ووجه معناه توجيها سليما حسب ما يقتضي السياق- بقوله (رقم ٣): ((رواية الجاحظ:

إذا ونى ونية دلفن له

أي إذا أبطأ إبطاءة في ذبهن بكفه، مشين إليه يردن النيل منه. وقوله: «عما قليل»، أي بعدَ زمن قليل، يعني أنه ذبَّ قليلا ثم قضى نحبه. ولغ السبع والكلب يلغ: شرب الماء أو الدم بطرف لسانه يغمسه فيه، والطيور لا تلغ. ونهس اللحم وانتهسه: قبض عليه بمنسره (وهو منقاره) ثم نتره لينزعه فيأكله. وقوله «من والغ... « للتبعيض، أي منهن والغ ومنهن منتهس. وهذا البيت هو الذي حمل الجاحظ على الخطأ الذي تابعه فيه ثعلب، إذ قال إن الطير لا تلغُ، وإنما الولوغ يكونُ للسباع ذوات الأربع، فزعم بعدَ ذلك أن الذباب تلغُ، واحتج لذلك بما لا غناء فيه، وجعل الطير في البيت السالف هو الذباب، فأساء كل الإساءة. وأراد أبو زبيد أن يصف النسور لما رأته قد كف عن الذبِّ، والنسور شرهة نهمة، فدلفت إليه، ثم علت جثته، ثم أقبلت تنهشه، فهذا قد ضرب بمنقاره في اللحم ولم ينتره بعدُ، وهذا قد نهش اللحم وجعل ينتره. فسمى الضارب بمنقاره ولما ينزع والغا، لأنه عندئذ يكون منكس الرأس تنكيس الكلب رأسه إذا ولغ. فهو يصف حركة رؤوسهن هابطة وصاعدة. فهذا صواب المعنى لا ما خلط فيه الجاحظ. و«من» في قوله «فهن من والغ ومنتهس» بمعنى: بين والغ ومنتهس. وذلك كثير في أشعارهم، تقول العرب: «جاء القوم من راجل وفارس» أي بين راجل وفارس)).

• ورد في الصفحة ٤٥٥ من طبقات فحول الشعراء، (رقم ٦٢٦، الجزء الثاني):

((وَقَالَ لشبة بن عقال وَكَانَت فِيهِ شوهة وَذَاكَ فِي وَلَده بَين

فَضَح الْعَشِيرَة يَوْم يَسْلَحُ قَائِما ظلّ النعامة شبة بن عقال))

فقال الشيخ في التعليق عليه (رقم ٢) :

((قال الجاحظ في الحيوان ٦ : ١٧٨، ١٧٩: "ويقال للرجل المفرط الطول: يا ظل النعامة .... وقال جرير في هجائه شبة بن عقال، وكان مفرط الطول..." وذكر البيت. وقول الجاحظ في إفراط الطول ليس بشيء، والتجربة تدل على خلافه، فالنعامة طويلة

العنق منتفخة الوسط، دقيقة الساقين، وظلها لا يطول. ولو قال: زرافة، لكان قولا! وربما كان له وجه لو قال إنه أراد قبح المنظر، لقبح منظر ظل النعامة. وهذا الذي يدل عليه سياق ما قال ابن سلام. وأرى أن النعامة هنا هي: خشبتان ينصبهما الربيئة أو الصائد في ريد الجبل، ويلقي عليهما الثمام، ليستظل به من الشمس أو المطر، وهي غير مجزئة الظل، وهي خليقة أن تكون مختلطة الظل قبيحته. والجاحظ جريء قادر، ولكنه يخطئ الخطأ يتوارثه الناس من بعده ثقة بعقله)).

· عقد الشيخ، في الصفحة ٢٤٨ وما بعدها، مقابلة بين بعض أبيات أبي الطيب المتنبي التي قالها في صباه والتي قالها لما استوى شعره واستحصد، فقال: ((فانظر أين قوله أولا:

أرى أنا ومحصولي على غنم [وذكر جود ومحصولي على الكلم]

من قوله بعد:

فلا تغررك ألسنة موال تقلبهن أفئدة أعادي

فإن الموضع الذي أخذ منه المعنيين واحد، ولكنه كان في الأول غسيلا محصورا غير شامل، وكان في الآخر منهما حكيما شاملا مترامیا نافذا إلى أصل طبيعة الكذب في هؤلاء الناس، ممتدة من ضمائرهم إلى السنتهم. والسر كل السر في نسبة تحريك اللسان الذي يضمر المودة والولاء، إلى الفؤاد الذي يضمر البغي والعدوان والكذب والنفاق)).

· وقال في الصفحة ٢٥١ من الكتاب نفسه، متحدثا عن أبي الطيب: ((ولو تدبرت لوجدت لكل حكمة في شعره أصلا تاريخيا في قلب هذا الشاعر الذي لم يكن قلبه ينسى شيئا أو يفلته. وكأني به، وهو يقول البيت السائر والمثل الشرود، كانت تتراءى تحت عينيه، ويدوي في مسمعيه كل ما مر به مما أثر فيه، فيقول البيت وفي كل لفظة منه سبب ممدود إلى ذكرى يذكرها أو فكرة يتخيلها...)) ثم جاء بعد ذلك بأمثلة من هذا الأصل

الذي تحدث عنه، وعن هذا الأثر المنسرب في كل لفظة من ألفاظ البيت، مما يجعل وسم أبي الطيب عليه واضحا جليا، فمن ذلك تعليقه على قول المتنبي:

واحتمال الأذى -ورؤية جانيـ ـه- غذاء تضوى به الأجسام

يقول ((أصل المعنى الذي أراده الشاعر هو في قوله «واحتمال الأذى غذاء تضوى به الأجسام»، ولو كان غير المتنبي، لوقف عند هذا، فهذا تمام وكفاية، ولكن المتنبي =الذي (لم يكن قلبه ينسى شيئا أو يفلته)، والذي (كانت تتراءى تحت عينيه، ويدوي في مسمعيه كل ما مر به مما أثر فيه)، والذي كان قد احتمل أذى كثيرا من وطنه بالكوفة كما مر بك، والذي كان رجع إلى الكوفة، وحمل نفسه على/ معاشرة من آذوه وهضموه حقه، وأقام بينهم مرغما يراهم في كل خطوة بعينه وخياله =زاد في المعنى وتممه، وأثبت فيه قلبه وعواطفه بقوله: «ورؤية جانيه»، فهذه الجملة المعطوفة المعترضة هي توقيع المتنبي على البيت))[1]. وهذا البيت من عجيب تشعيث الجمل الذي تحدثنا عنه في الباب السابق. ومثل ذلك ما ذكره في تعليقه على بيت أبي الطيب:

تلذُّ له المروءة، وهْيَ تُؤذي ومن يعشَقْ يلَذُّ له الغرَامُ

فقال: ((فقوله: «وهي تؤذي» هو توقيع المتنبي على البيت كما ذكرنا/ إذ كان الرجل لا يرى في عصره مروءة إلا وقد احتوشتها اللئام بالسوء من القول والفعل، ويخص نفسه بذلك، إذ كان هو صاحب المروءة التي لقي بها وبفعلها أذى كثيرا من أعدائه والحاسديه والناظرين إليه، وكقوله أيضا:

وَقَبْضُ نَوَالِهِ شَرَفٌ وَعِزٌّ (وقبْضُ نَوَالِ بَعْضِ القَوْمِ ذَامُ)

فهو يغرق بهذا الشطر الأخير من أرادوا أن ينيلوه نيلا فعف وابى، وآثر الفقر على أن يقبل من نوالهم شيئا))[2].

(١) المتنبي، ص ٢٥٢.

(٢) المتنبي، ص ٢٥٦.

وهذا النمط العجيب كثير في شعر المتنبي، وقد أكثر منه في قصيدته المشهورة "لا افتخار إلا لمن لا يضام" التي منها الأبيات التي ذكرنا من قبل... يقول:

(لا افْتِخـارٌ إلاّ لمَـنْ لا يُضـامُ ... مُـدْرِكٍ أوْ مُحـارِبٍ لا يَنَـامُ)
(لَيـسَ عَزْماً مَـا مَرّضَ المَـرْءُ فيهِ، ... لَيـسَ هَمّـاً ما عـاقَ عنـهُ الظّلامُ)
واحتِمـالُ الأذَى ورُؤيَـةُ جانِيـ ... ـهِ، غِـذاءٌ تَضْـوَى بـهِ الأجسـامُ
ذَلّ مَـنْ يَغْبِـطُ الذّليـل بعَيـشٍ ... رُبّ عَيـشٍ أخَـفُّ منْـهُ الحِمـامُ
كُلُّ حِلْـمٍ أتَـى بغَيـرِ اقْتِـدارٍ ... حُجّـةٌ لاجـئٌ إلَيهـا اللّئَـامُ
مَـنْ يَهُـنْ يَسْـهُلِ الهَـوَانُ عَلَيـهِ، ... مـا لجُـرْحٍ بمَيّـتٍ إيـلامُ
(ضـاقَ ذَرْعـاً بـأنْ أضيـقَ بـهِ ذَرْ ... عـاً زَمانـي، واسـتَكرَمَتْنِي الكِرامُ)
(واقِفـاً تحتَ أخمَصَيْ قَدْرِ نَفسـي، ... واقِفـاً تحـتَ أخْمَصَـيّ الأنَـامُ)
(أقَـراراً ألَـذُّ فَـوْقَ شَـرارٍ!! ... ومَرامـاً أبْغـي وظُلْمـي يُـرامُ)
(دونَ أنْ يَشـرَقَ الحِجـازُ ونَجْـدٌ ... والعِراقـانِ، بالقَنَـا والشّـامُ)

وتأمل هذه الأبيات مركزا على التي فيها أقواس، فإن أمرها عجب فوق العجب... واسمع الشيخ يقول بعد ذلك عنها وعن أثر أبي الطيب فيها ((فلا تحسبن شاعرا يستطيع أن يأتي بمثلها أو يسرق معانيها، إلا أن يستطيع أن يسرق نفَس أبي الطيب وقلبه جملة من بين جنبيه، أو إلا أن يكون قد مهد له في نفسه وفي صدقه وفي آلامه وغير ذلك ما تيسر لأبي الطيب))[1].

• ونختم هذه الرحلة القصيرة في عالم التذوق وصوره الجليلة، بمقابلة أخرى عقدها الشيخ محمود بين أبي الطيب المتنبي وأحمد شوقي في بعض شعرهما، عمد فيها إلى بيان الفرق بين الشعرين، وبين بيان كل منهما عن نفسه في معنى متقارب، وإلى الفرق بين أبي الطيب وغيره من الشعراء في شعر الحكمة الذي ملك أبو الطيب زمامه.

(١) المتنبي، ص ٢٧٥.

وكانت المقابلة بين قول أبي الطيب:

إنّمَـا أنْفُـسُ الأنِيـسِ سِـبَاعٌ يَتَفَارَسْـنَ جَهْـرَةً وَاغْتِيـالا
مَـنْ أطـاقَ التِمـاسَ شـيءٍ غِلابـاً وَاغْتِصابـاً لـم يَلْتَمِسْـهُ سُـؤالا
كُلُّ غـادٍ لحَاجَـةٍ يَتَمَنّـى أنْ يكـونَ الغَضَنْفَـرَ الرّئْبَـالا

وقول أحمد شوقي:

ومـا نيـل المطالـب بالتمنـي ولكـن تؤخـذ الدنيـا غلابـا
ومـا اسـتعصى علـى قـوم منـال إذا الإقـدام كان لهـم ركابـا

يقول محمود محمد شاكر ((أردت أن أعرض للفرق بين القولين، وبين العبارتين، وبين القوتين، وبين البيانين. فأي دقة وأي هداية كانت لهذا الرجل الفذ الذي لو احتلت على بعض ألفاظه أن تجد لها بديلا في كلامه لأفسدت معنى البيت وقوته وعبارته وبيانه!

فخذ مثلا لفظ «الأنيس»، وتخير ما شئت من حروف العربية وضعه حيث وضع المتنبي لفظه، واقرأ وانظر وتدبر، هل يليق أو يسوغ أو يلين أو يستقر في مكانه من البيت؟ ضع مكانه «الإنس» أو «البشر» أو «الناس» أو «الأنام» أو ما شئتَ، سواء استقام الوزن أو لم يستقم، تجد الفرق بين الاختيارين عظيما واسعا. فهو قد اختار اللفظ والبناء الذي يدل دلالة على المؤانسة والرقة والتلطف وإظهار المودة والظرف وحلاوة الشمائل ولين الطباع، ليظهر لك أنها تخفي تحت هذا كله طباعا وحشية ضارية مترفقة حينا وباغية أحيانا، فمهد للصورة التي أرادها باللفظ الذي لا يستغنى عنه في دقة الصورة وحسن بيانها. فأين هذا من ضعف شوقي الذي لم يزد على أن جمع كلمات رص بعضها إلى بعض لا لها ولا خير فيها. وما قيمة ذكر الركاب، مع الإقدام والاستعصاء والمنال؟ وأما البيت الأول «وما نيل المطالب»، فهو كلام عامي دائر على الألسنة، ولا فضل فيه، بل هو أشبه بتقرير ضعيف عن معنى ليس بشيء))[1].

(١) جمهرة المقالات، الجزء ١، (هزل)، ص ٢٩٨.

ختامـــا

وبعد...

فقد كنتُ قدرتُ لهذا البحث مسلكا آخر غير هذا، أحببت فيه أن أتوسع وأستقصي ما وسعني الأمر، وأن أطرق أبوابا غير مطروقة في تطبيق المنهج، تكون تجربة لي على "التذوق" وإحياء لبعض علم الشيخ رحمه الله... ولكن، شاء الله، وحالت دون بلوغ ما أردت صوارف وعصفت بي في أول الطريق عواصف؛ كادت تهدم كل شيء قائم في نفسي لولا لطف الله، ومر الوقت سريعا فلم أجد أمامي في آخر اللحظات إلا أن أسلك هذه الطريق التي كنت راغبا عنها، وأرغم نفسي على عمل كنت أتطلع إلى أحسن منه، ولا يعني هذا أني غير راض عن كل ما كتبتُ، كما لا يعني أن كل ما أنجزتُ في هذه الرسالة مخالف للطريق التي رسمتُ أول مرة... إنما كنتُ أسعى لأكتب شيئا يرضي عني الشيخ رحمة الله عليه وفي قبره، ويُرضي عني المنهج وأهله، ثم يرضي هذه النفس التي لا ترضى إلا بما يُشْعِرها حين تكتب وحين تقرأ بأنها: كتبت حقا شيئا يستحق أن يُقرأ.

وقد خضتُ بحر الأدب وأبو الطيب -رحمة الله عليه- يحدو بي، وينشدني كلما هممت بعمل، أو سعيتُ في أمر ما، أو ارتكبت طريقا وعرة في القراءة أو الدراسة أو الكتابة:

إذا غامـرت فـي شـرف مـروم فـلا تقنـع بمـا دون النجـوم

وها أنذا اليوم، أغامر في شرف مروم... فأعود وقد «قنعت من الغنيمة بالإياب»، وليس هناك قناعة أسوأ من قناعة طالب العلم، ولا رضا بالقليل كرضا فتى طلب شيئا ففاته، فلما عاد صفر اليدين، أخذت نفسه تحدثه عن القناعة والكفاف..

وكنتُ أرجو أن أكتب في ختام هذا البحث متمثلا:

فألقت عصاها واستقر بها النوى كما قر عينا بالإياب المسافر

ولكني اليوم مخذول من داخلي؛ ألقيت العصا مرغما، والنوى لم يستقر بي لحظة، وإنما:

أرى النوى تقتضيني كل مرحلة لا تستقل بها الوخاذة الرسمُ

وما قرت عيني بهذا الإياب غير الموفق... ولكن لا بد مما ليس منه بد...

أراني من حيث لا أدري انجررت لأقول هذا، ولأشفي بعض غليلي بدمع تكتبه العيون فتترجمه هذه الأحرف العاجزة إلى كلمات لم أقلها تبرئة لنفسي، ولا طلبا لشفقة من أحد، ولكن لأضع نفسي حيث يجب أن تكون، وأعرفها قدرها الذي جهلته مدة:

ومن جهلت نفسه قدره رأى غيره منه ما لا يرى

وأقول هذا معتذرا من الشيخ في قبره، فإني أراه لو قام من مرقده فرأى ما فعلتُ بسوء أدبي لأعرض عني، فسلبني إعراضه كل لبوس كنت أتزيى به، وكل بيان كنت أفتخر به، وهل يحتمل أحد غضبة الشيخ؟؟

وها أنذا أضع القلم، وأعيد النظر في الذي كتبت فأجدني أحقَّ بالوصف الذي وصفت به تخبط الدكتور طه حسين في المنهج والشك، متمثلا ببيت الشنفرى:

وكـفِّ فتى لم يعرف السلخَ قبلها تجورُ يداهُ في الإهابِ وتخرجُ

ولكن كفي لم تحسن السلخ هذه المرة، لا... بل أخشى أنها لم تفعل شيئا إلا السلخ، ولكنه سلخ الأحياء؛ سلخ لعلم حي كنت أرجو إحياءه، فهل يحل لي بعد الآن أن أتجرأ على شيخي؟؟

وأقول: نعم... وتسألني: أبعد الذي فعلت؟

لن يمسح من قلبي هذا العجز الذي حل بي فجأة وآثاره، إلا يوم أقوم بحق الشيخ على الوجه الذي يرضيه عني في قبره «بلا غفلة ولا هوى ولا تسرع»، ويوم تصفو النفس فيصفو ما تكتب، فلذلك آمل أن أفي بهذا العهد في أطروحة الدكتوراه، التي أدرس فيها «مفهوم التذوق في الأدب العربي: أصوله وآلياته»، فلعل القول ينبسط لي فيها، فأسير بلا قيد في كل مناحي المنهج ودروبه، وتكون -إن شاء الله- دراسة محيطة شاملة عميقة.

ثم أعود فأعتذر لشيخ العربية إن أسأتُ، وأعتذر لأستاذي وشيخي عبد الجليل الذي وثق بي فخذلته، وأحس مني حب العلم وحب أهله، ولكني زغت عن العهد الذي كنت فيه فخنته، غير مريد، ولكني على كل حال مذنب...

اللهم إني ضعيف فقوني، وعاجز فخذ بيدي، وحائر فاهدني لأقوم السبل، ويسر لي طريقا لخدمة العربية وآدابها، وافتح لي خزائن رحمتك، واشغل قلبي وعقلي بعلم يقربني منك ويشغلني عما سواه، وارزقني الإخلاص في القول والعمل، ربنا عليك توكلنا وإليك أنبنا وإليك المصير...

عبد الحميد محمد العمري